PLASTYKA



WARSZAWA · CZERWIEC · 1935 ROK

NR 1

PLASTYKA

ORGAN BLOKU ZAWODOWYCH ARTYSTÓW PLASTYKÓW

TREŚĆ Nr 1 — str.

SOMMAIRE DE Nr 1 — pages

Na okładce: reprodukcja fragmentu Madonny z pocz. XVI w. (ok. 1500 r.), ze zbiorów Muzeum Djecezjalnego w Warszawie.
Na wkładce: „Portret Marszałka Józefa Piłsudskiego" — malował Edward Kokoszko (temp.-ol.)

CZŁONKOWIE ZAŁOŻYCIELE: Eugenjusz Arct, M. Bartodziejski, Edmund Bartłomiejczyk, Juljan Bohdanowicz, Michał Bylina, Bolesław Cybis, Zofja Czasznicka, Edward Czerwiński, Jerzy Franaszek, Gizela Hufnaglówna, prof. Wojciech Jastrzębowski, prof. Zygmunt Kamiński, Alfons Karny, Lucjan Kintop, Czesław Knothe, Edward Kokoszko, Bogna Krasnodębska-Gardowska, Edward Manteuffel, Stanisław Ostoja-Chrostowski, Kazimierz Orthwein, Wiktor Podoski, prof. Tadeusz Pruszkowski, Teresa Roszkowska, prof. Ludomir Sleńdziński, Konstanty Sopoćko, Konrad Srzednicki, Roman Szneider, Stanisław Woźnicki, Jan Zamoyski.

REDAKTOR: Stanisław Woźnicki.

WARUNKI PRENUMERATY DWUTYGODNIKA „PLASTYKA": Kwartalnie zł. 5; półrocznie — zł. 10; rocznie — zł. 20. Cena egzemplarza pojedyńczego — zł. 1.

CENY OGŁOSZEŃ: Przed i za tekstem: 1/1 str. — zł. 150; ½ str. — zł. 80; 1/4 str. — zł. 40. Na okładce: 3 strona — zł. 200; 4 strona — zł. 250.

ADRES REDAKCJI: Warszawa, Krakowskie Przedmieście 13, lokal Sp. „Ład", tel. 254-82.

ADRES ADMINISTRACJI: Warszawa, Smolna 7, administracja czasop. „Słonko", tel. 200-35.



1 8 6 7 — 1 9 3 5

134

Jest wreszcie słabość, polegająca na poczuciu zależności od czegoś, co nie jest Polską, i na braku sił do złamania tego, co nie jest Polską".

„Pierwsze dni Rzeczypospolitej Polskiej", Wykład Pierwszy, wygłoszony przez Marszałka Józefa Piłsudskiego w sali Starego Teatru w Krakowie w listopadzie 1924 r.

„I jeżeli w dzieje ludzkości się spojrzy, znajdziemy zawsze, znajdujemy ciągle, wschodzące słońce i gasnące światy. I niemylną gaśnięcia cechą jest wymieranie treści i wzrost znaczenia formy".

Z artykułu Marszałka Józefa Piłsudskiego p. t. „Gasnącemu Światu", rok 1929, 22 września.

„Jako iluzjonista, tęskniąc do normalnego przejawu życia narodowego, jakiem jest państwo, szukałem czynników, danych, które niesie ze sobą rasa polska, w których czuje się dobrze, które potęgują siły jednostki i narodu. Bo cudza dusza — to rzecz niebezpieczna".

Z „Wywiadu I-go", udzielonego przez Marszałka Józefa Piłsudskiego redaktorowi „Kurjera Polskiego" (31-XII-1922).

„Wskrzesić i tak ją (Polskę) postawić w sile i mocy, w potędze ducha i wielkiej kultury musimy, aby się mogła ostać w tych wielkich, być może, przewrotach, które ludzkość czekają".

Z przemówienia Marszałka Józefa Piłsudskiego w Lublinie 1920 r.

„...obok tego, gdyby jakaś część chociażby niewielka była dana na najniepraktyczniejszy, lecz tem bardziej drogi mi Wydział Sztuki, byłbym rad.

Dumny zawsze jestem, że Wilno ma taki Wydział, jakiego niema gdzieindziej, a tak się boję, że zimne podmuchy poziomości głupiego rozumku zdmuchnąć mogą i ten ledwie tlejący płomyk piękna w życiu, że chciałbym choćby trochę protestu z mojej strony złożyć".

Wyjątek z listu Marszałka Józefa Piłsudskiego do J. M. Rektora Uniwersytetu Stefana Batorego w Wilnie z dnia 11-III-1924 r.

PLASTYKA

WARSZAWA VI.1935 ROK Nr 1

OD WYDAWNICTWA

Wydawnictwo niniejsze powstało zbiorowym wysiłkiem organizacyjnym artystów plastyków zrzeszonych w Bloku Zawodowych Artystów Plastyków. Bogactwo, różnorodność oraz dynamika form i problematów plastyki współczesnej, sprawia, iż nie bacząc na trudności natury finansowej wydawanie organu poświęconego plastyce, narzuciło się nam jako konieczność.

„Plastyka" ogarniać będzie wszystkie dziedziny sztuk plastycznych równorzędnie, stwarzając sprzyjające warunki dla wzajemnych przenikań przez źródłowo prowadzoną, obszerną kronikę życia bieżącego, oraz rozważania i opracowania refleksyjne.

Jako organ Bloku Z. A. P. „Plastyka" będzie miała za swe specjalne zadanie współdziałać w pogłębieniu wiedzy fachowej wśród kolegów, podkreślać i naświetlać wszelkie wartościowe samoistne przejawy naszej plastyki oraz szeroko uwzględniać sprawy zawodowe i organizacyjne świata artystycznego.

Zapewnione współpracownictwo wybitnych fachowców i historyków sztuki, forma zewnętrzna oraz bogactwo ilustracyj, realizowane w tak trudnych dzisiaj warunkach wydawniczych, sprawiają, iż „Plastyka" winna dotrzeć poprzez artystów — do rąk całego kulturalnego ogółu w Polsce.

„Założycielami Plastyki" są:

Eugenjusz Arct, Mieczysław Bartodziejski, Edmund Bartłomiejczyk, Juljan Bohdanowicz, Michał Bylina, Bolesław Cybis, Zofja Czasznicka, Edward Czerwiński, Jerzy Franaszek, Gizela Hufnaglówna, prof. Wojciech Jastrzębowski, prof. Zygmunt Kamiński, Alfons Karny, Lucjan Kintop, Czesław Knothe, Edward Kokoszko, Bogna Krasnodębska - Gardowska, Bractwo św. Łukasza, Edward Manteuffel, Stanisław Ostoja - Chrostowski, Kazimierz Orthwein, Wiktor Podoski, prof. Tadeusz Pruszkowski, Teresa Roszkowska, prof. Ludomir Sleńdziński, Konstanty Sopoćko, Konrad Srzednicki, Roman Szneider, Stanisław Woźnicki, Jan Zamoyski.

ABC GOTYCKIE

DR. MICHAŁ WALICKI

Przejęci chęcią odnalezienia właściwego stosunku do zjawisk sztuki stajemy z uczuciem pewnej nieporadności przed zbiorem eksponatów ujętych mianem polskiej sztuki gotyckiej. Od czasów niefortunnych wystąpień L. Stasiaka w obronie megalomanji narodowej przeżyliśmy ostrą reakcję wzmożonego samokrytycyzmu, nieufnie patrząc na próby rekonstrukcji polskiej myśli artystycznej w odleglejszej epoce. Sądzę że pora już dziś na rewizjonizm historyczny innego rodzaju, bardziej pozytywny i konkretny, ku czemu uprawnia nas najzupełniej wydoskonalenie metod badawczych historji sztuki, jakie ze specjalną ostrością zarysowało się właśnie na odcinku średniowiecza.



Z Wystawy Sztuki Gotyckiej w Instytucie Prop. Sztuki

Ok. 1320 r.
Krucyfiks ze Starogardu

Rzeczą niesporną i niedyskutowaną zdaje się być urok tych dzieł — nieco drażniący i ostry, mający w sobie coś z gorzko - słodkiego zapachu kwiatów. Przeświadczenie o dziwnem tem pięknie nie opuszcza nas ani na chwilę przez cały czas wędrówki po salach IPS. To pewna wszakże, że dołącza się tu jeszcze, niespodziewany dla wielu z nas, nieuchwytny posmak zmysłowości, wiszący w tem gotyckiem powietrzu, zdawałoby się przesyconem wyłącznie nawskroś uduchowionemi tonami. I nie wydaje mi się, by mogło się to dziać inaczej.

Czemże w istocie jest sztuka *późnego* średniowiecza, jeżeli nie wcielonym w kształt plastyczny wyrazem nawskroś ludzkiej, często wręcz wstrząsającej rozterki wewnętrznej, targającej sumienia i zmysły ludzi uchodzącego w niepamięć świata? Niewolni od pozostałości uniwersalistycznego myślenia wczesnego średniowiecza, w którem człowiek czuł się harmonijnie sprzęgnięty z całą przyrodzoną i nadprzyrodzoną organizacją wszechświata, są to już przecież ludzie zupełnie nowi. W uporczywym trudzie tworzenia próbują przybliżyć uciekające od wątpiących oczu niebo, przełożyć na język realnych wydarzeń i zjawisk to wszystko, co dotąd było ujęte wyłącznie w strzelisty akt wiary. Z silnego poczucia rzeczywistości, z przekonania o mocy i prawie coraz to doskonalej kształtującej się organizacji społecznej, z tęsknoty wreszcie ku nowym formom religijnego przeżycia, wyrastała porównie na całym Zachodzie artystyczna myśl sztuki gotyckiej.

Napotykany niejednokrotnie termin „wpływu" tego czy innego środowiska na sztukę polską nie powinien budzić wstydliwych skojarzeń o odbiorczym raczej charakterze naszej kultury. Niewątpliwy fakt jej młodszości jest objek-



Z Wystawy Sztuki Gotyckiej w Instytucie Propagandy Sztuki
Fragment Zdjęcia z Krzyża z Chomranic ok. 1440 — 50 r.

tywnem historycznem zjawiskiem, usprawiedliwiającem jej wewnętrzną strukturę i rokującem najlepsze nadzieje na przyszłość. Nie trzeba udowadniać, że sama obecność tych czy innych zapożyczeń i sugestyj nie przesądza w niczem oryginalności zasadniczej postawy artystycznej i jest częścią składową każdego okresu stylowego. Zjawisko to ze specjalną siłą uwydatnia się w dziejach sztuki późno-średniowiecznej, nieuznającej prawa autorskiego i wręcz zalecającej czerpanie pełną ręką z nagromadzonego już kapitału wspólnych doświadczeń technicznych i formalnych zdobyczy. Poszczególny fakt zapożyczenia lub nawet wręcz dosłownego przejęcia jakiegoś motywu lub pomysłu kompozycyjnego nie osłabiał samodzielności gotyckiej kreacji; o samodzielności koncepcji decydował montaż całości, obdarzenie jej osobistą treścią emocjonalną. Rzecz inna, że podczas gdy na przestrzeni XV w. w całej północno-zachodniej Europie formował był się już indywidualizm artystycznego myślenia — u nas, ten stan rzeczy, polegający na anonimowej, zespolonej pracy, przeciągnął się aż po pierwszą połowę XVI stulecia. I tu dopiero możemy stwierdzić pewne opóźnienie, czy też brak należytej synchronizacji naszego życia artystycznego z bardziej „modernistycz-



Z Wystawy Sztuki Gotyckiej w Inst. Prop. Sztuki
Madonna w Gaju z kościoła w Cerekwi ok. 1450 r.

nemi" przejawami Zachodniej Europy.

Świat, dostępny oczom malarza w średniowiecznej Polsce nie zamykał się na znajomości przylegających jedynie do niej połaci. Nakazane przez cech wędrówki zagraniczne zawierały się zapewne w orbicie ziem sąsiednich — Niemiec, Węgier i Czech — indywidualne natomiast studja prowadziły sztucznemi szlakami: do Flandrji, Burgundji i Włoch docierał polski malarz i iluminator. Refleksy dalekiej a świetnej sztuki italskiej i flandryjskiej dadzą się odnaleźć na wielu dochowanych dziełach. O znajomości spóźnionych form trecenta świadczy obraz „Zdjęcia z Krzyża" z Chomranic, zwłaszcza zaś głowy centralnej grupy, z wyłączeniem oblicza Madonny (ryc. str. 3): podobnie flamandzki mistrz „virginis inter virgines" zaważył na artystycznej fizjognomji twórcy toruńskiego obrazu „Zdjęcia z Krzyża.

Produkcja cechowa, związana z powstaniem tej organizacji w Polsce u schyłku XIV w. różni się zasadniczo od dzieł wcześniejszych, związanych w atmosferze mniej znormalizowanej twórczości. Suma poszukiwań formalnych zdaje się być w tym czasie większa, drogi dojścia — bardziej skomplikowane i oryginalne, rozpiętość inspiracyj — często niejednolitych — znaczniejsza. Powstały około 1320 r. tors Chrystusa ze Starogardu mówi wyraźnie o indywidualnem przeżyciu przez rzeźbiarza form XIII-wiecznej plastyki katedralnej Francji (str. 2). Mniej zrutynizowane są również w tym czasie efekty techniczne. Część skrzydeł toruńskiego poliptyku (str. 7) posiada złote tło okryte drobnym, przeniesionym z wzorów minjator-

skich ornamentem, niezwykłym tu w swej delikatności. Co więcej, ogarniając wzrokiem całość ołtarza stwierdzamy w nim obecność jednolitej przewodniej myśli kompozycyjno-ideowej, wiążącej w jednolity akord całość ołtarza węzłem subtelnych przeważnie i filozoficznych konstrukcyj. To też całość tego dzieła upodabnia się do architektury katedry, jednoczącej ogrom sprzecznych napozór, a przecież powiązanych w sposób przyczynowy



Z Wystawy Sztuki Gotyckiej w I. P. S
Święta Barbara, fragment z tryptyku z Kamionki Małej około 1450 roku



Z Wystawy Sztuki Gotyckiej w I. P. S.
„Św. Katarzyna" z Biecza około 1430 r.

motywów. Praca w warsztacie cechowym, obliczona na solidne obsłużenie klijenta, i skupiająca ludzi dość przypadkowo dobranych nie kontynuowała już w tak szerokim zakresie intelektualnej strony malarskiego programu. Chwytała natomiast chciwie wszelkie nowinki i udogodnienia techniczne, wykorzystała też bardzo już wcześnie pierwsze próby graficzne, przejmując z nich interesujące ją pomysły. Rozchodząca się szeroko grafika włoska roznosiła formy powstałe nieraz daleko od naszych terenów, często fascynujące odblaskiem wybitnego talentu twórcy. Niekiedy i skromny drzeworyt dewocyjny, poczynał grać rolę poważnego konkurenta i wpływał zapładniająco na malarstwo ołtarzowe (ołtarz z Kamionki Małej).

Co przecież najbardziej interesuje w tej sztuce gotyckiej, to jej wybitna zdolność i wola przystosowania się do od odbiorcy i liczenie się z jego psychiką i skłonnością intelektualną oraz skalą uczuciowego przeżycia. Podczas, gdy dla wielkomiejskich kościołów tworzy ona wielofigurowe obrazy, tętniące dramatycznem obrazowaniem, czytelne w swej treści dla oświeconego mieszczaństwa, kleru i szlachty, o tyle znów dla małych świątyń prowincji — do kościołów wiejskich i małomiasteczkowych — stwarza formułę uproszczoną, zredukowaną ilościowo, bardziej hieratyczną i sugestywną. Gdyż nie w czem innem upatrywała sztuka gotycka swą funkcję społeczną, jak w tem, by drogą wzrokową tak oddziałać na widza, by ten, urzeczony barwą i kształtem, chłonąć rozpoczął powoli treść otwierającą się przed oczyma i przeżył chwilę refleksji nad pięknem niewidzialnem. Program tej sztuki był jasny: ułatwić widzowi przejście od życia czynnego do kontemplacyjnego — od „vita activa" do „vita contemplativa", dającej przedsmak tego arcytworu artystycznego, jakiem jest Boży ład wszechświata. Bowiem artysta ówczesny kontynuował niejako pracę tworzenia, rekonstruując w mozolnym acz subjektywnym wysiłku zaginione w realnym świecie pierwotne „projektowe" formy. I w tej czynnej postawie do natury— nie biernie przejmującej przypadkowe zjawiska lecz poszukującej platońskiego jej kształtu — mieści się cała różnica sztuki gotyckiej od następującego renesansu.



Z Wystawy Sztuki Gotyckiej w Instytucie Propag. Sztuki
Fragment „Wniebowzięcia N. M. P." z tryptyku w Warcie ok. 1520

A. A. RYBNIKOW

SMUTNA DJAGNOZA

Głęboki upadek techniczny malarstwa współczesnego skierował na siebie uwagę uczonych, specjalistów badaczy technik malarskich, doprowadzając do niezmiernie ciekawych i istotnych spostrzeżeń i wniosków.

Rozumiejąc całą wagę tego zagadnienia dla rozwoju naszego malarstwa, poświęcimy mu na łamach „Plastyki" szereg źródłowych artykułów. Krótką charakterystykę istniejącego stanu rzeczy, zaczerpniętą z dzieła znakomitego znawcy A. A. Rybnikowa, p. t. „Technika malarstwa olejnego", Moskwa, 1933 r., podajemy poniżej.

.....Wyjątkowo wnikliwy stosunek do wyboru i przygotowania materjałów do pracy malarskiej zarówno ze strony artysty, jak i ze strony odbiorcy, pieczołowite i mądre użycie tych materjałów przy realizacji zamierzeń mistrza — w malarstwie europejskiem trwają w przybliżeniu do drugiej połowy w. XVII, poczem następuje stopniowy upadek techniki malarskiej, osiągający swój szczyt w drugiej połowie w. XIX.

W w. XVII po raz pierwszy występują objawy zniszczenia farby z powodu oleju, ściślej z powodu jego złej jakości, po raz pierwszy w dziedzinie technologji zjawiają się grunty wadliwe.

W w. XVIII schorzenia powierzchni malarskiej przybierają liczne odmiany i formy, zupełnie nieznane XVI a częściowo i XVII wiekom. Napotykamy tutaj cały szereg technicznych i technologicznych usterek obrazu. Farby utarte na oleju bylejakim, bez ścisłych norm wzajemnych oleju i barwnika. Przestaje się korygować werniksami naturalne własności oleju, a jeżeli się i koryguje, to zapomocą materjału lichego, który sam staje się przyczyną ruinacji obrazu. Grunty, tracąc stopniowo elastyczność, zaczynają być nawarstwiane grubo, stają się szorstkie, łamliwe. One też były głównym bodaj powodem pękania i łamliwości warstwy malarskiej („craquelures"), zasadniczą przyczyną ruiny obrazów XVIII — XIX w.

Z początkiem w. XIX przygotowanie środków malarskich przechodzi do rąk fabrykantów, od tego też czasu staje się zasadą normalną, że im jest obraz młodszy, t. zn. bliższy nam w czasie, tem gorszą jest jego zdolność zachowawcza. Posługując się postaciami niszczenia obrazów można napisać historję zwyrodnienia technicznego malarstwa olejnego w ciągu tych dwu wieków.

Przejęcie przez fabryki i handlarzy wyłączności na wyrób wszelkich materjałów artystycznych — to akord finałowy technicznego „requiem", gdyż fabryczne wytwarzanie materjałów uwolniło artystów od resztek znajomości technologji tworzyw artystycznych. Miejsce jakości zastąpiła opłacalność materjału. W pewnym stopniu było to na rękę artystom, gdyż materjały staniały, jakkolwiek w żaden sposób nie nadają się do wykonania pełnowartościowego obrazu sztalugowego".

„Mimo wielkiego wzrostu nauk technicznych — artysta współczesny nie uważa za wskazane znać prawdy elementarne, powszechne w w. XVI, niezbędne, jakby się zdawało, dla jego rzemiosła, i idzie ślepo drogą unicestwienia swych własnych dzieł.

Malarstwo europejskie zdąża obecnie drogą zwyrodnienia technicznego". *M. B. W.*



Fragment obrazu „Wniebowzięcia N. M. P." w Warcie ok. 1480 roku



Z wystawy Sztuki Gotyckiej w I. P. S.
Fragment apoteozy Trójcy Św. z poliptyku z kościoła N. M. P. w Toruniu ok. 1390 r.



Z Wystawy Sztuki Gotyckiej w Inst. Prop. Sztuki
Grupa Golgoty z katedry w Chełmży z pocz. XVI w.

SPÓR O «MATIÈRE»

Dążenie do absolutnego sformułowania treści malarstwa stanowi ciągle jeszcze zagadnienie żywe i sporne. W zeszycie lipcowym „La Nouvelle Revue Française" z r. ub. ukazało się dłuższe studjum Maurycego Sachs'a, stawiające problem ten bardzo radykalnie, pod kątem zmuszającym opozycjonistów do repliki. Sachs bowiem wystąpił zdecydowanie przeciwko dzisiejszemu malarstwu („Contre les peintres d'aujourd'hui").

Wywody autora zasługują bezsprzecznie na uwagę, gdyż mimo widocznej krańcowości, zawierają tezę konstrukcyjnie zwartą i szczerą.

Największa trudność tkwi jednak w samem sformułowaniu pojęcia, o którego prymat w malarstwie walczy Sachs. Co to jest właściwie materja malarska (la matière)? Nie czując się na siłach do wyrażenia odczuwanej treści, autor szuka pomocy w metodzie kazuistycznej i powiada: materja malarska jest tem, czego nie posiada dzieło Mantegni, a co istnieje w dziele Rembrandta bardziej, niż w każdem innem.

Przed Rembrandtem i Tintorettem malarstwo posiadało charakter mózgowy, intelektualny. Prymitywy średniowiecza nie są w swej istocie malarskie, gdyż przewaga uczucia i inteligencji odbiła się ujemnie na ich „materji".

Troską prawdziwego rasowego malarza musi być nadewszystko troska o materję, troska która u artystów genjalnych, przekształca się w pewnego rodzaju mistykę materji. To ona zapładnia życiem obrazy wielkich mistrzów. Tylko ci właśnie mistycy materji zrozumieli najgłębszą treść twórczości malarskiej samej w sobie: tem czystszej, im mniej duchowo natchnionej. Malarz, niezdolny tworzyć własnej materji malarskiej, będzie conajwyżej teoretykiem rysunku i kompozycji.

Malowidło jest tworem fizycznym i artysta musi sposobami materjalnemi przekształcić farby w ciało.... ciało, niekoniecznie ludzkie. Dla osiągnięcia tego celu można ujmować materję lekko, jak to czynił Renoir, lub mocno — jak Rembrandt i Tintoretto. Porównywa ją autor do głosu, który może być wysoki lub niski. Jedni malarze śpiewają basem, inni sopranem (Renoir). Pełną skalą od sopranu do potężnego basu, rozporządzał Corot.

Jak w świetle tych twierdzeń wyglądają artyści inni, pozbawieni bezpośredniego związku z materją? Są to przedstawiciele suchej teorji, a więc Cézanne, Seurat i Degas. Ze wszystkich teoretyków, największym a jednocześnie najniebezpieczniejszym dla późniejszych kontynuatorów, jest Cézanne.

Młodzi artyści na początku naszego stulecia mieli do wyboru dwie drogi, dwie szkoły: malarstwa pojmowanego w sensie matematyki lub malarstwa przepojonego mistyką materji: iść śladami Cézanna lub podążać za Renoirem. W cieniu tego ostatniego znaleźli się Monet, Sisley, Whistler i inni. Zwolennicy Cézanne'a, występując w imieniu swego mistrza, przeciwstawili się tradycjom Renoira — zaniedbali pracę nad „materją". I to nie jest wcale dziwne. Dziwne natomiast się wydaje, że tak długo mogli obstawać przy swojem. Oglądając bezstronnie obrazy namalowane między 1900 a 1930 rokiem, dochodzi się do wniosku, iż jest to jedna z najuboższych epok, jakie zna historja sztuki.

●

Skonstruowawszy wyłuszczony wyżej miernik wartości, Sachs podchodzi śmiało do oceny malarstwa współczesnego, do artystów żyjących.

Fascynującą karjerę kubizmu wiąże z osobistemi walorami przywódców kierunku. Picasso, to coś w rodzaju czarnoksiężnika, o wspaniałej skądinąd inteligencji. Triumfy kubizmu są ściśle związane z podłożem socjalnem epoki i nastrojami, które nurtowały od wewnątrz, a falowały na powierzchni życia. Powstała szybko nowa terminologja nagminnie superlatywna: wyrażenia „czysta emocja", „czysta plastyka" i t. p., krążyły z ust do ust. Było w tem coś z szaleństwa. Ludzie przestali się wreszcie orjentować, czem jest właściwie malarstwo. Bo też nikt się niem nie zajmował, choć wszyscy się doń pasjonowali. Jedni malowali, inni sprzedawali, a jeszcze inni kupowali. Słowem, była to owa radosna epoka prosperacji powojennej, kiedy się wszystko, niby cudem, udawało.

Nadszedł jednak czas, by stwierdzić zupełne bankructwo kubizmu w jego istotnej karjerze, — karjerze malarskiej. Jedynie trwałe pozycje kubizmu zaznaczyły się na polu sztuki dekoracyjnej, ściśle użytkowej — i nigdzie więcej.

Błąd, popełniony przez kubizm, pociągnął ku sobie dalsze szeregi artystów, którzy nazwali swój kierunek malarstwem abstrakcyjnem. Malarze ci, z Masson'em i Arp'em na czele, nie są nawet zbłąkanymi: to są ludzie eksploatujący gotową już teorję. Myśląc o nich, lepiej nie mówić o malarstwie.

Najciekawszym jednak będzie wypadek tych malarzy, którzy pragnęli pracować w „materji" i nic w tym kierunku nie osiągnęli. Najsłynniejszym w kategorji „prawdziwych malarzy" chybionych jest Derain. Przedstawia on szczególny, niemniej dość często spotykany typ człowieka mocnego, którego dzieło staje się kruche, nie posiadając innych zalet prócz wdzięku. Malarstwo mężczyzny o temperamencie kobiecym. Dzieło Derain'a może zachwycać niewtajemniczonych dzięki swej pozornej indywidualności. W gruncie rzeczy Derain posiada tylko indywidualną łatwość bez cienia oryginalności. Kult muzealnego malarstwa kazał mu zrezygnować z poszukiwania własnego wyrazu. Można mu postawić ten jeden zarzut: malował obrazy muzealne dla ludzi, którzy nigdy tam nie zaglądają.

Drugi z kolei obrońca wielkiej tradycji „materjalnej" w malarstwie — to Segonzac? Cóż za wulgarność, jaki brak smaku! Grube zwały farby, narzucone na siebie, robią przykre wrażenie, że Segonzac rzeźbi. W tem zestawieniu, wygładzone płótno Derain'a nasuwa reminiscencje fresku. Derain powtarza się przez nonszalancję i może się podobać umysłom błyskotliwym. Segonzac powtarza się z tępym uporem natury pierwotnej i może wprowadzać w błąd umysły ciężkie. Dzieło pierwszego nie posiada żywej miazgi; dzieło drugiego jest zrobione z miazgi martwej i wzdętej. Żaden z nich, ani nawet lepsi, Bonnard i Rouault, nie przejdą do historji jako twórcy, dający wyraz epoce.

●

Zbyt łatwy sukces, przedwczesne powodzenie, spaczyły i skarliły wiele wybitnych talentów malarskich ostatniego pokolenia. Dwuch jednak potrafiło wytrwać w odosobnieniu, powadze i wytrwałości: to Utrillo i Sutin.

Choć dzieło ich jest różne co do wartości i jakości, obydwaj osiągnęli cel wspólny: stworzyli skończoną materję malarską.

Utrillo jest tym malarzem, który swemu malowidłu



Z Wystawy Sztuki Gotyckiej w Instyt. Propagandy Sztuki.

Św. Nieznana ze zbiorów Tow. Przyjaciół Nauk w Poznaniu ok. 1530 r.



Z Wystawy Sztuki Gotyckiej w I. P. S.

Pieta z kościoła w Bieczu z pocz. XV w.

daje ciało. Wybrał kamień, by go ożywić i ucieleśnić. Kamień jest u Utrilla tem, czem były aksamity i klejnoty u Rembrandta, białe bluzy robotnicze u Corot'a, piersi kobiety u Renoir'a. Utrillo jest jednym z trzech malarzy naszych czasów, którego możnaby wprowadzić do Luwru.

Wprawdzie, w zestawieniu z największymi mistrzami, straciłby trochę na znaczeniu, jednak wytrzymałby ciężką próbę porównania. Sutin, zdaniem Sachsa, jest jedynym z żyjących malarzy, którego dzieło, umieszczone obok dzieła Rembrandta, mogłoby być z niem porównywane.

Wspaniały rozwój twórczości Sutina jest po pierwsze wynikiem zrozumienia przez artystę „materji" malarskiej, po drugie zaś wynikiem zdolności jej realizowania. Samo bowiem zrozumienie nie wystarczy. Najinteligentniejszy, obok Picassa, malarz naszych czasów, Matisse, jest do pewnego stopnia postacią tragiczną. Przed jego płótnem odnosi się zawsze wrażenie, iż Matisse wie dokąd zmierza, ale swego celu osiągnąć nie jest w stanie. Impotencja w zakresie tworzenia wielkiej materji. Jak wielkim malarzem mógłby być ten niewątpliwie wielki człowiek?! — woła autor patetycznie.

●

Wywody Sachsa spotkały się z licznemi replikami, i to z różnych stron. Jean Labasque podszedł do sprawy (w miesięczniku L'Esprit) od strony katolickiego transcendentalizmu. Najsilniej zaatakowany — uznany bowiem przez Sachsa za czołowego obrońcę i komentatora kubizmu, abstrakcjonizmu i t. p. André Lhote — odpowiedział w listopadowym numerze La Nouvelle Revue Française.

André Lhote widzi w cnotach prawdy i człowieczeństwa więcej rzadkich wartości o charakterze trwałym, niż w samej materji, z której dzieło zbudowano. Dopatruje się rozwiązania wszystkich problemów i odnowy malarstwa w powrocie do pierwiastków najbardziej ludzkich, w tem zrozumieniu, jak były one pojmowane przez ludzi Odrodzenia, zdaniem Lhote'a, właściwych twórców nowoczesnego pojęcia materji (malarskiej).

André Lhote jest dziś niewątpliwie największym teoretykiem sztuki, którą właśnie zwalcza omówione wyżej studjum. Z odpowiedzi „starego tygrysa" wyziera przemęczenie, nuda, a nawet pesymizm.

Ton ugodowy, dźwięczący wyraźnie w oględnych słowach Lhote'a, nie budzi zaufania co do swej szczerości, niemniej staje się faktem o znaczącej wymowie. *K. Orthwein.*



Z Wystawy Sztuki Gotyckiej w Instyt. Propagandy Sztuki
Fragment obrazu „Biczowanie Chrystusa" z kościoła św. Jana w Toruniu ok. 1495 r.





Fragment „Zdjęcia z Krzyża" z kość. św. Jana w Toruniu. R. 1495

Z Wystawy Sztuki Gotyckiej w Inst. Propag. Szt. „Epitafium kasztelana Jana Kota" z kość. św. Jana w Toruniu. R. 1454

Z POUCZEŃ W. FAWORSKIEGO

Jednym z błędów iluzjonizmu jest nieprzyznawanie materjałowi, w którym się pracuje, jego namacalnej formy materjalnej. Możnaby nawet zapytać, czy sztuka tego rodzaju może być realistyczną i czy wogóle sztuka realistyczna możliwa jest bez realistycznej akceptacji formy materjału?

Sądzę, że wszelkie obrazowanie buduje się się z dwuch stron. Z jednej — idea, z drugiej — materjał. W dziedzinie rzeźby wiemy, że artysta zanim rozpocznie ciąć w kamieniu jakąkolwiek figurę, kontempluje najsamprzód materjał jako przestrzenny typ formy. Formy te będą odmienne w różnych stylach i niewątpliwie one to uwarunkowują wszelkie kształtowanie. Tak więc z jednej strony forma abstrahowana od idei, lecz konkretna w sensie materjału, z drugiej — idea konkretna w odniesieniu do myśli, lecz abstrakcyjna względem materjału. Schodzą się one, przenikają i przekształcają wzajem, żyją wreszcie jako jedno dzieło, nie niszcząc się wzajemnie. Otrzymuje się coś w rodzaju metafory artystycznej, doprowadzonej do krańcowej jednolitości. Obrazuje się człowieka w drzewie, kamieniu, szkle i t. p.

Tak więc materjał stanowi część integralną każdego obrazowania. Zetknięcie się z materjałem jest zarazem zetknięciem się z formą. Dlatego też nie wszystko można obrazować zapomocą dowolnego materjału: realizm uwarunkowany jest nie tylko konkretnością myśli artystycznej, lecz i konkretnością materjału. Stosuje się to zarówno do malarstwa lub grafiki jak i rzeźby.

(Z artykułu „Zagadnienie materjału", „Iskustwo", 1—2 Moskwa).

KRONIKA

KONKURSY

• *Konkurs na regulację placu J. Piłsudskiego został nareszcie rozstrzygnięty dn. 2 maja. Z pośród 70 kilku prac nadesłanych, Jury konkursu przyznało nagrody jak następuje: nagrodę I otrzymali: arch. K. Tołłoczko i J. Kukulski, II — arch. A. Jawornicki i E. Szparkowski, III — arch. Lachert, Szanajca, B. i S. Brukalscy. Pozatem zakupiono 6 projektów: Nr. 14 —S. Gergovich i W. Wieczorkiewicz, Nr. 23 — B. Pniewski, Nr. 26 — A. Dygat, Nr. 53 — B. i S. Brukalscy, B. Lachert i J. Szanajca, Nr. 61 — S. Fiszer, J. Łowiński i L. Tomaszewski, Nr. 37 — M. Goldberg i H. Rutkowski. Szersze omówienie konkursu zamieścimy w najbliższym numerze.*

• *Dnia 20 lutego b. r. w I. P. S. rozstrzygnięto konkurs ogłoszony na życzenie Prezydenta m. st. Warszawy — na projekt uczczenia dziełem sztuki plastycznej — 20-lecia wskrzeszenia żołnierza polskiego i wyruszenia do walki o niepodległość Polski pod wodzą Marszałka Piłsudskiego. Nagrody rozdzielono j. n.:*

I. (4000 zł.): inż. arch. Stanisław M a r z y ń s k i, przy współpracy rzeźbiarskiej St. Komaszewskiego.

II. (2100 zł.): Mieczysław Jurgielewicz.

III. (po 1300 zł.): a) inż. arch. Tadeusz Wojciechowski, inż. arch. Karol K o c i m s k i, Marjan Wnuk; b) inż. arch. Jan Goliński i Fr. Strynkiewicz; c) Wład. Szyndler i inż. arch. Borys Zinserling.

Zakupy (po 500 zł.):

d) Katarzyna Nowakówna, e) Karol T c h o r e k i Bazyli Wojtowicz; f) F r a n c i s z e k Masiak.

KONKURS BEZ TEMATU PLASTYCZNEGO

Konkurs na sposób uczczenia 20-lecia czynu żołnierza polskiego odbiegał znacznie od typu podobnych przedsięwzięć. Organizatorzy rzucili tylko temat ideowy, nie precyzując przytem plastycznego tematu projektów. Apel zwracał się do wszystkich plastyków, dając pełną swobodę wypowiedzenia się i nie określając zarówno miejsca jak i techniki wykonania projektu. Jedynem ograniczeniem była kosztorysowa suma 100 000 zł., mająca powstrzymywać zbyt szerokie rozwinięcie idei.

W rezultacie miasto uzyskało kilkadziesiąt pomysłów (niejednokrotnie bardzo interesujących) — udekorowania poszczególnych placów, wylotów ulic, ścian gmachów i t. p. Miejsc urbaniści może nigdyby nie przewidzieli podobnych możliwości. — A jednak rzeczowość konkursu jest mocno wątpliwa.

Jest bowiem mało prawdopodobne, żeby artysta mógł stworzyć nietylko idealną koncepcję, która byłaby zgodna z logiką rozwojową danego terenu, — ale i jej materjalne opracowanie, mieszczące się przytem w wązkich ramach 100 000 zł. Są to trudności, które tylko pozornie można przezwyciężyć. To też wszystkie projekty pozostaną wprawdzie śmiałemi rzutami twórczej myśli, ale realizacja ich jest wątpliwa. Wszystkie bowiem kuleją — albo w wyborze koncepcji albo w jej plastycznem przeprowadzeniu, gdyż żaden z projektodawców nie był w stanie jednocześnie podołać obu tym pracom, różniącym się między sobą w swej istocie. Ostatecznym rezultatem konkursu pozostaje garść surowych pomysłów. Żaden z nich nie został maksymalnie wyzyskany z tej prostej przyczyny, że opracowywał go jeden artysta (ewentualnie para wspólników). Z owej garści pomysłów zapewne będzie można wypracować (po długich i poważnych studjach) — jakiś jeden pomysł, który stać się może tematem przyszłego konkursu. Ale czyż do tego potrzebny był ten pierwszy kon-



Mieczysław Jurgielewicz. Nagroda II. Projekt panneau dekoracyjnego na elewacji Muzeum Narodowego od strony Wisły. Technika sgraffito.

kurs, z jego dziwacznym programem, uniemożliwiającym racjonalną pracę zarówno projektodawcom, jak i sędziom?

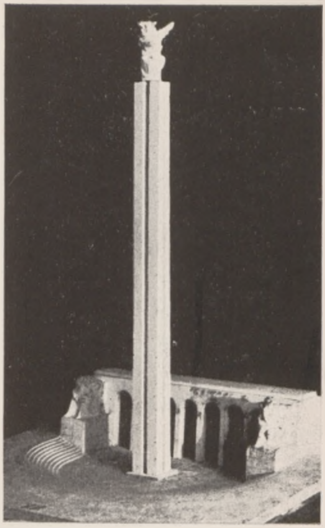
Wystarczyłby konkurs na samą koncepcję uczczenia czynu żołnierza polskiego. Projektodawcy mogliby wypowiadać się szkicem, a nawet słowem (konkurs prasowy?)

Należy zatem stwierdzić, że forma ostatniego konkursu była całkowicie niewłaściwa.

Konkurs, jako jeden ze sposobów kierowania produkcją plastyczną i podnoszenia jej poziomu, jest zasadą dobrą i pożyteczną. Dzięki niemu to otwiera się pole dla rozumnej polityki artystycznej, dla skierowania naszej plastyki do dzieł związanych z życiem i jego istotnemi potrzebami. I dlatego bezsprzeczną jest zasługa Prezydenta Starzyńskiego, inicjatora ostatniego konkursu. Błędy wynikły w gronie „speców", odpowiedzialnych za jego program.

Błędy podobne stały się u nas smutną tradycją. Ten fakt zmusza do poważnego zastanowienia się nad reformą praw normujących konkursy. Konkursy nasze naogół służyły dla wyzysku artysty, dla uzyskania przez klijenta jaknajwiększej ilości projektów — jak najmniejszym kosztem. A przytem kwestja składu jury niezawsze była idealnie postawiona: doborem sędziów nieraz rządził przypadek. W tych warunkach nie mogła wytworzyć się atmosfera zdrowego zaufania, będąca koniecznym warunkiem stawania do „zawodów". Chcemy jednak wierzyć, że organizacje art. zaw. nie będą zwlekać z formowaniem nowego ustawodawstwa konkursowego, któreby zapewniało możność prawdziwie racjonalnego wyzyskania twórczych możliwości naszej plastyki.

G. R.



St. Marzyński i St. Komaszewski. Nagroda I.
Pomnik jest pomyślany na skarpie toru linji średnicowej u wylotu Al. Jerozolimskiej. Przeznaczony do realizacji

KONKURS NA POLICHROMJĘ KOŚCIELNĄ W CHEŁMIE

Konkurs na polichromję wnętrza kośc. Marjackiego w Chełmie należy bezsprzecznie do najpoważniejszych wydarzeń naszego życia artystycznego.

Od czasu ogłoszonego w r. 1914 analogicznego konkursu na polichromję kościoła w Kamieńcu (laureatem został Adam Dobrodzicki) wnętrza świątyń w Polsce nie były przedmiotem szlachetnej rywalizacji artystów. Malowano je niejako „pokątnie", coraz beznadziejniej grzęznąc w zupełnie zwyrodniałych formach tradycji secesyjnej. Każda dzielnica posiada swoich specjalistów, wędrujących od proboszcza do proboszcza, i cichutko, poza dosięgiem opinji publicznej, „odrabiających" wnętrza kościołów naszej prowincji. W rezultacie — stanęliśmy wobec braku jakiejkolwiek szkoły, doświadczenia, a nawet elementarnych kryterjów dla artystycznego ujęcia wnętrz kościelnych.

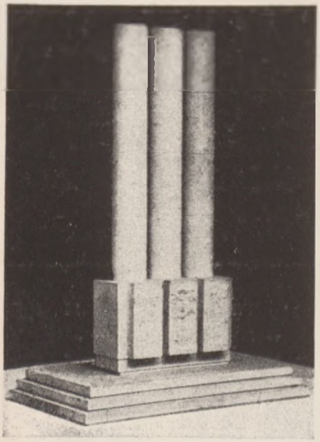
Postawienie tego zagadnienia na forum publicznem przez Fundusz Kultury Narodowej w ogłoszonym przezeń konkursie — jest czynem doniosłym.

Konkurs stał się niejako próbą dojrzałości artystów do podjęcia problemów malarstwa architektonicznego. Brak ciągłości tradycji w tej dziedzinie — dał się jednak ostro odczuć. Prace konkursowe charakteryzowała rozbieżność ideologiczna, brak umiaru w pokrywaniu kolorem każdego wolnego od profilu architektonicznego m² powierzchni, brak wyraźnej wizji wnętrza w realnej przestrzeni i oświetleniu.

Zadanie coprawda utrudniał sam objekt konkursu, barokowa architektura z końca w. XVII. Do dziś dnia nie wiemy, jak należy się ustosunkować w sensie stylowym do budowli za-



Nagroda III.
F. Strynkiewicz i J. Goliński.

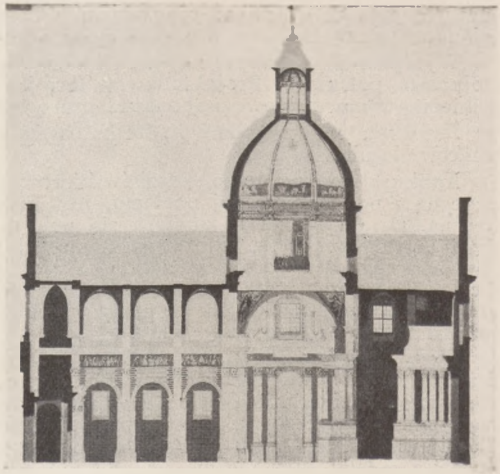


T. Wojciechowski, K. Kocimski i Marjan Wnuk. Nagroda III.

Prof. F. Kowarski i J. Sokołowski.

Projekt konkursowy na polichromję kość. Marjackiego w Chełmie.

Przekrój podłużny i rzut sklepień.



• Dnia 29 stycznia b. r. rozstrzygnięto konkurs, ogłoszony za pośrednictwem I. P. S. przez Fundusz Kultury Narodowej, — na polichromję i na ołtarz główny Kościoła Marjackiego w Chełmie Lubelskim. Jury przyznało nagrody j. n.:

I. (5000 zł.): prof. Felicjan Kowarski i Jan Sokołowski.
II. (3000 zł.): Witold Müller.
III. (2000 zł.): Leonard Pękalski i Adam Kossowski.
IV. (1000 zł.): L. Gardowski, S. Westwalewicz i A. Stalony-Dobrzański.
V. (1000 zł.): Marja Obrębska.

Wyróżnienia (po 500 zł.):

A. Michalak i S. Teisseyre; W. Palessa i K. Holewiński; A. i J. Rakowie; T. Terlecki; W. Zych; W. Cichoń.

Wśród projektów na ołtarz Jury nie znalazło żadnego, któryby zasługiwał na nagrodę. Udzielono natomiast wyróżnień j. n.:

po 1000 zł.: Zygmunt Otto; L. Gardowski, S. Westwalewicz i A Stalony-Dobrzański;

po 500 zł.: St. Zbigniewicz.

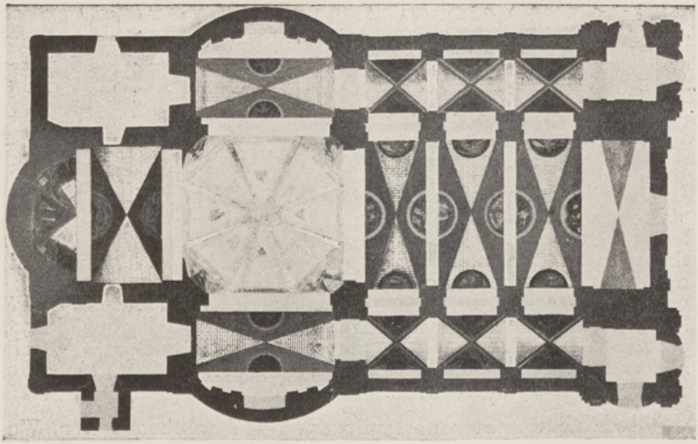
bytkowych. Tworzenie pseudo-stylu zawiodło. Nasilenie zaś współczesnością nie okazało się tak silne, aby mogło umożliwiać artyście rywalizację z siłą nasilenia duchowego epok ubiegłych. Artystom projektującym pozostało błędne koło inspirowania się którem\u015b z minionych natchnień i koncepcyj. Moment kultu i charakteru kościelnego malowideł jeszcze bardziej potęgował trudność rozwiązania.

Mimo to jednak konkurs dał parę projektów ciekawych. Na czoło wysuwa się bezsprzecznie praca prof. F. Kowarskiego i J. Sokołowskiego, wyróżniona pierwszą nagrodą i polecona do realizacji przez Jury konkursowe.

Wyraźna przewaga Kowarskiego wynikła nietylko z jego mocnej indywidualności, ale przedewszystkiem ze specyficznego wyczucia monumentalności, znajdującego maksimum swego natężenia w harmonijnem rozwinięciu jednej, złocisto-bronzowej gamy barwnej. Projekt Kowarskiego nie daje jakiejś serji malowideł ale barwne rozbudowanie wnętrza kościoła. Osiąga dzięki temu swoistą logikę, nacechowaną spokojem i powagą. Jedynym dysonansem wydać się może forma



Prof. Felicjan Kowarski i Jan Sokołowski. Panneau do projektu polichromji kościoła w Chełmie



geometrycznej siatki, przypominającej kształt cegieł, która w dziwaczny nieco sposób rysuje się na sklepieniu.

Drugim z kolei, naprawdę interesującym projektem, jest praca W. Müllera, przewyższająca może Kowarskiego siłą emocjonalnego napięcia, ale przeciążona surowemi zwałami form. Przyznanie jej drugiej nagrody wydaje się zresztą zupełnie konsekwentne.

Trzecie miejsce w konkursie zajął Pękalski, dając mdłą nieco pracę, zbyt zdobniczą i „kolorkową".

Pozostałe projekty nagrodzone i wyróżnione (jakkolwiek realizacja ich byłaby może ryzykiem) przedstawiają w każdym bądź razie — materjał godny głębszego zastanowienia się nad zagadnieniami monumentalnej polichromji, zagadnieniami, które napewno są bardziej na czasie niż zaplątane dróżki malarstwa sztalugowego. Dlatego też żałować należy, że nie zobaczyliśmy w I.P.S. — wszystkich nadesłanych projektów, bo każdy z nich byłby napewno interesujący dla licznej rzeszy ludzi, którzy pragną, aby plastyka wyszła poza „kredowe koło" problemów formy i sprzęgła się (w imię prawdziwej celowości) z organizmem architektury.

Chcemy tu z całym naciskiem stwierdzić wielką wagę i głęboką aktywność monumentalnego malarstwa ściennego. Fakt ostatniego konkursu jest doniosły. Ale okazać się może pusty i jak „cymbał brzmiący", — o ile projekt nagrodzony nie będzie zrealizowany; a nadewszystko — o ile pozostanie faktem odosobnionym i niepowtarzalnym w bliskiej przyszłości.

Na zakończenie chcielibyśmy poruszyć sprawę, która pozornie może wydać się błaha. Projekty nagrodzone i zakupione, jak wiadomo, przestają być własnością autorów. Los ich jest niewesoły. Przez pierwszy rok przechowywane w magazynach, z biegiem lat stają się tam coraz większą zawadą, aż wreszcie wędrują na strych lub do piwnicy; tam oczekuje ich powolna śmierć. W ten sposób dokumenty poważnych nieraz wydarzeń artystycznych — giną bezpowrotnie dla historji sztuki. Odpowiedzialność za to spada na instytucję organizującą konkurs. Ona to, zdaniem naszem, powinna wziąć na siebie obowiązek przynajmniej fotografowania wszystkich nagrodzonych i wyróżnionych prac. Wydatek pokryć można z pieniędzy przeznaczonych na nagrody. Nie będzie to napewno krzywdą dla autorów, natomiast przyczyni się do ciągłości rozwoju danej gałęzi sztuk plastycznych. *W. R.*

WYSTAWY

WARSZAWA

• *Tow. Opieki nad Zabytkami Przeszłości zorganizowało wystawę p. t. „Polska Sztuka Gotycka". Otwarcie odbyło się w I. P. S. dn. 5 kwietnia.*

Eksponaty pochodzą z muzeów i kościołów prowincjonalnych.

Faktycznym twórcą tej jedynej w swoim rodzaju — wystawy — jest dr. Michał Walicki, docent Uniwersytetu Warsz.

Jego też pracy zawdzięczać należy Katalog eksponatów (192 pozycje), zredagowany z ogromnym nakładem wiedzy i znawstwa.

• *W związku z wystawą odbył się w IPSie szereg odczytów, z których najważniejsze:*

B. Marconiego „O konserwacji obrazu", dr. M. Walickiego „Oblicze artystyczne polskiego gotyku" oraz ks. dr. S. Dettlofa „Wit Stosz a współczesny mu świat artystyczny".



Prof. F. Kowarski i J. Sokołowski Fragment malowidła ściennego.



M. Rouba. „Nad Wilją" (ol)
(Z wystawy zbiorowej w Zachęcie Szt. P. w Warszawie).

I-A WYSTAWA BLOKU ZAWODOWYCH ARTYSTÓW PLASTYKÓW W ŁODZI

W I-ej wystawie w Łodzi prac członków Bloku Zaw. Art. Plastyków wzięło udział 40 członków Stowarzyszenia, dając ogółem 120 eksponatów z dziedziny malarstwa, grafiki, rzeźby oraz tkactwa. Wystawa obecna, pod względem ilościowym, nie była pełnym pokazem oblicza plastycznego Bloku. Nietylko ze względu na ilość miejsca jakiem rozporządza tutejszy IPS, lecz i z tego powodu, że członkowie Bloku w bardzo dużym procencie brali udział w Wystawach Sztuki Polskiej w Berlinie, w Hamburgu oraz w najbliższym czasie mającej się otworzyć Wystawie w Brukseli.

Otwarcie wystawy nastąpiło dn. 7—IV w obecności p. Wojewody. Przemówienie inauguracyjne wygłosił prezes bloku, Edward Kokoszko, który, po krótkiem naszkicowaniu zarysu powstania organizacji Bloku Z. A. P., podkreślił, że w momencie pojęciowego chaosu, walk w świecie artystycznym, Blok wysunął element wiary we własne siły i możliwości, ten najniezbędniejszy czynnik, sprzyjający wysiłkom ku skrystalizowaniu najistotniejszych cech polskiej twórczości artystycznej.

Wystawa cieszyła się wielką frekwencją i szeroko była omawiana w polskiej i niemieckiej prasie łódzkiej.

Należy nadmienić, że w wystawie przyjęła udział grupa plastyków francuskich, którym Blok udzielił gościny.



Eugenjusz Arct, „Pejzaż z Kazimierza n/Wisłą" (ol). I Wystawa Bloku w Łodzi.

WARSZAWA

• W salach Zachęty Szt. P. w Warszawie odbyła się w kwietniu wielka wystawa Tow. „Sztuki" krakowskiej. Zastąpiła ją dn. 27.IV. wystawa Sztuki Perskiej, oraz pokazy zbiorowe M. Koźniewskiej, „Koła Marynistów Polskich", wystawa fotografiki polskiej i in.

• W lokalu f. Szczerbiński w kwietniu odbył się pokaz fragmentu wnętrza Ambasady naszej w Berlinie: meble projektu Cz. Knothe („Ład"), komponowane łącznie z wzorzystą posadzką sali, i kilimy proj. L. Kintopa i J. Passakas („Ład").

POZNAŃ

27—IV odbyło się uroczyste otwarcie wystawy pośmiertnej prac ś. p. Władysława Skoczylasa.

• W salach Instytutu Krzewienia Sztuki (I. K. S.) w Poznaniu odbyła się zbiorowa wystawa obrazów Jana Hryńkowskiego.

• Królewskie Tow. Przyjaciół artystycznego medalu w Brukseli zorganizowało w poznańskiem Muzeum Wielkopolskiem — wystawę medaljerów belgijskich.

LWÓW

W lokalu Tow. Przyjaciół Sztuk P. odbyła się w kwietniu interesująca wystawa kolekcji pejzaży Gizeli Hufnaglówny.



Edward Kokoszko, „Kwiaty" (ol.). I Wystawa Bloku Z. A. P. w Łodzi.



Jan Golus, „Pejzaż" (ol). I Wystawa Bloku Z. A. P. w Łodzi.

KRAKÓW

• W Pałacu Sztuk Pięknych w Krakowie zgromadzono około 100 dzieł prof. Konstantego Laszczki. Była to wystawa jubileuszowa ku uczczeniu 50-letniej pracy tego rzeźbiarza.

• 28—IV otwarta została wystawa grafików czeskich grupy „Hollar" (300 prac 20-u artystów). Pozatem w salach Pałacu S. P. mieszczą się wystawy: zbiorowa St. Jakubowskiego, mozaiki Matuszczaka i in.

GDYNIA

• W Galerji Morskiej w Gdyni otwarto wystawę prac Tadeusza Kulisiewicza oraz Marjana Szyszko-Bohusza i Zofji Szyszko-Bohuszówny.

ZAGRANICZNE

PARYŻ

• „La Gazette des Beaux-Arts" zorganizowała w swojej galerji piątą wystawę z cyklu „Etapy współczesnej sztuki" — poświęconą twórcom kubizmu. Jest to pierwsza wystawa, pozwalająca spojrzeć na kubistów objektywnie i historycznie.

• „Bibliotheque Nationale" otwarła wystawę Goyi, obejmującą cały jego „oeuvre" graficzny, dużo rysunków oraz kilka obrazów i tkanin.

• Komitet Salonu Jesiennego przygotowuje na listopad wielką retrospektywną wystawę „Inconnus et Méconnus". Celem jej będzie zgromadzenie wartościowych dzieł anonimowych lub podpisanych niesłusznie zapomnianemi nazwiskami.

• W Muzeum Pedagogicznem trwa obecnie wystawa rysunków dzieci sowieckich i zurychskich.



Exlibris Marszałka wykonany na zamówienie w drzeworycie przez Stanisława O.-Chrostowskiego. Exlibrisem tym znaczony jest obecnie księgozbiór Marszałka.

PARYŻ

• W „Grand Palais" 11 maja nastąpiło zamknięcie 53-ego Salonu Związku kobiet malarek i rzeźbiarek (Union des Femmes Peintres et Sculpteurs).

PARMA

• Miasto Parma, kolebka sławy Correggia, zorganizowało imponującą wystawę dzieł tego artysty, z okazji 400-lecia jego śmierci (1534 r.).

WENECJA

• W Palazzo Pesaro, 25 kwietnia otwarto na przeciąg 7 miesięcy — wielką wystawę Tycjana. Zgromadzono przeszło 300 dzieł tego znakomitego wenecjanina.

WIEDEŃ

• Kunsthistorische Museum zorganizowało interesującą wystawę Cranacha, obejmującą dzieła powstałe w czasie pobytu artysty w Wiedniu (okres 1502 — 1504, będący momentem nieporównanej siły twórczej Cranacha).

• W galerji św. Łukasza oglądać można bardzo staranny wybór dzieł Brueghela starszego i jego uczniów.

WYSTAWA SZTUKI POLSKIEJ W BERLINIE

W ciągu kwietnia sale Akademji Sztuk Pięknych w Berlinie gościły wspaniałą wystawę sztuki polskiej. Przeszło 700 eksponatów, dzieł około 150 artystów, wypełniło 12 sal wystawowych. Wystawa objęła: malarstwo (od Matejki „Batory pod Pskowem"), rzeźbę (12 artystów, 62 rzeźb), grafikę (osobne kolekcje drzeworytów Skoczylasa i autolitografij Wyczółkowskiego), tkaniny (Sp. Art. „Ład"), ceramikę warszawską i figurki drewniane z Zakopanego, oraz liczne publikacje artystyczne o sztuce polskiej.

Katalog ilustrowany 24 reprodukcjami, z ryciną Wyczółkowskiego na okładce, z obszernym wstępem dr. M. Tretera, liczy 738 numerów (prócz publikacyj artystycznych). Urządzeniem wnętrz zajął się wspólnie z komisarzem wystawy prof. J. Czajkowski, jako kierownik artystyczny.

Wystawa miała na celu wykazać rozwój plastyki polskiej na przestrzeni niemal lat 60 do czasów najnowszych. Za doskonałe rozwiązanie tego tak trudnego zadania należą się słowa uznania komisarzowi wystawy, p. dr. Treterowi, tembardziej, że, jak zazwyczaj, spóźniona decyzja M. S. Z. w sprawie urządzenia wystawy spiętrzyła przed nim niepomiernie trudności organizacyjne.

Jak można sądzić z dotychczasowych głosów prasy niemieckiej wystawa osiągnęła sukces imponujący. Wśród nazwisk, najczęściej podkreślanych przez krytyków, znajdujemy m. in. E. Arcta, B. Cybisa, J. Hoppena, L. Sleńdzińskiego, J. Zamoyskiego, Krzyżanowską, Karnego, Strynkiewicza, Kunę, Wittiga i Dunikowskiego.

Prasa niemiecka podkreśla zdecydowanie określony wyraz plastyki polskiej, stwierdzając „mocną wolę Polaków zachowania artystycznej niezależności" (Berl. Börser Zeit.) i że polscy artyści „między Paryżem a Bizancjum(?) nadali sobie zwolna własne i oryginalne oblicze artystyczne" (Deutsche Allg. Zeitung).

WYSTAWA GRAFIKI POLSKIEJ W HAMBURGU

Wystawa sztuki polskiej w Hamburgu (10—II do 10—III b. r.), która poprzedziła wystawę berlińską, również zorganizowana przez TOSSPO, obejmowała eksponaty polskiej grafiki, drzeworytów, plastyki ludowej oraz sztuki dekoracyjnej, jak tkaniny, ceramika i t. d.

Wystawa w Hamburgu spotkała się z wielkiem uznaniem zarówno wśród zwiedzających, jak i prasy niemieckiej. Prasa hamburska, a za nią cała prasa niemiecka wyraża się z entuzjazmem o grafice polskiej, podkreślając przedewszystkiem wysoki poziom artystyczny i specyficzny charakter polski naszego drzeworytnictwa i sztuki zdobniczej. Dodać trzeba, że wystawa w Hamburgu miała również znaczenie ogólno-propagandowe, ponieważ obok artykułów o sztuce polskiej ukazały się przy tej okazji w prasie niemieckiej liczne bardzo artykuły o Polsce, o stosunkach gospodarczych i kulturalnych polsko-niemieckich i t. p.

Katalog ilustrowany 16 reprodukcjami, z drzeworytem Wł. Skoczylasa na okładce, liczył 332 eksponatów, prócz licznych publikacyj artystycznych.

Komisarzem Wystawy był dr. M. Treter, dyr. TOSSPO.

Sprzedano eksponatów (grafika i tkaniny) za sumę ok. 3000 zł.

Wystawa odbyła się w „Hamburger Kunstverein".

SUKCES POLSKIEJ GRAFIKI WE FLORENCJI



Z wystawy grafiki polskiej we Florencji
Wanda Telakowska. Pejzaż z karuzelą (drzew. barwny)

Dzięki inicjatywie i staraniom p. W. Goryńskiej za pośrednictwem p. Tyszkiewicza z Florencji zorganizowaną została wystawa grafiki polskiej przez kobiecy klub Lyceum we Florencji, w której wzięły udział 22 polskie artystki. W sprawach technicznych wystawy TOSSPO okazało wydatną pomoc.

Na wystawie największy sukces osiągnęły kolorowe drzeworyty Wandy Telakowskiej, za które artystce przyznano medal złoty.

Dalsze etapy wystawy: Medjolan, Bolonja i Turyn.

QUADRIENNALE

Otwarta w pierwszej połowie lutego, wystawa Quadriennale w Rzymie staje się poważnym sukcesem sztuki italskiej. Sukcesem doniosłym, gdyż bardzo długo oczekiwanym, a wyrosłym na zapleczu czasów, przesiąkniętych atmosferą połowiczności i miernoty.

Opinje prasy zagranicznej, nieraz rozbieżne w ocenie i wartościowaniu poszczególnych talentów, są zgodne jeśli chodzi o podkreślenie i naświetlenie dynamiki zespołowej rzymskiego pokazu. Oderwanie się od giełdowych szablonów rynku międzynarodowego, przynosi odprężenie nastroju, poczucie skupionej w sobie ulgi, jak uderzenie sondy o morskie dno. Quadriennale jest do pewnego stopnia wypadkową wysiłków artystycznych i społecznych, w szczęśliwy sposób sharmonizowanych.

Wybitny udział czynnika państwowego w przygotowaniu i zorganizowaniu wystawy, naruszył cały szereg metod i reguł, które dotychczas poczytywano za nienaruszalne. Już sama konstrukcja jury, może pobudzić do ciekawych refleksyj. Ustanowiono dwa komplety sędziów: jeden mianowany przez kierownictwo wystawy, a zatem o charakterze oficjalnym, drugi powołany przez samych artystów. Obydwa zespoły pracowały równorzędnie i oddzielnie. Dopiero w wypadku rozbieżności osądu zbierały się na wspólną sesję, orzekającą w charakterze instancji wyższej i ostatecznej.

Tysiącośmset prac, dopuszczonych przez dualistyczne jury na Qudriennale, stanowi zaledwie 10% materjału, zgłoszonego na wystawę.

Kryterja, jakiemi się kierowało jury, możemy między innemi wydedukować z ostatecznego, chętnie przez krytykę podkreślanego — efektu wystawy: jest ona wymownie ciekawa, zarówno dla znawców, jak i szerokiego ogółu publiczności.

Łączna suma nagród wynosi 700 tysięcy lirów, w czem dwie nagrody, po 100 tysięcy każda, za najlepszy obraz i rzeźbę.

MOSKWA

• Muzeum Malarstwa Nowoczesnego organizuje już od 10 lat wymienne wystawy z Włochami i Anglją. Obecnie nawiązano systematyczny kontakt z Francją.

LENINGRAD

• 1-V otwarta została w Ermitażu Wystawa Sztuki francuskiej, na którą złożyły się obrazy, rzeźby i porcelana ze zbiorów państwowych sowieckich.

PRAGA

• W salach pałacu Clam Gallas zgromadził Instytut Słowiański — około 460 obrazów i rzeźb, ilustrujących rozwój sztuki rosyjskiej od w. XVIII aż do naszych czasów. Eksponaty pochodzą wyłącznie ze zbiorów czechosłowackich, austrjackich i włoskich.

BRUKSELA

• 20 maja nastąpi otwarcie wystawy „5 wieków sztuki brabanckiej". Obok takich mistrzów jak Roger van der Weyden i Teniers, znajdą się artyści XIX i XX wieku. Wystawa obejmie również tkaniny, koronki i meble.

W końcu maja oczekiwać należy dorocznej wystawy antwerpskiego T-wa Sztuki Współczesnej. Wystawę uświetni serja obrazów Utrilla.

MARSYLJA

• 25 maja otwarta zostanie Wystawa Katolicka, która obejmie znaczną ilość artystycznych skarbów, tak licznych w Prowancji a często zapomnianych lub ukrywających się w kościołach i zbiorach prywatnych.

ATENY

• Poselstwo sowieckie w Atenach urządziło wystawę współczesnej grafiki rosyjskiej (około 200 eksponatów).



Konstanty Sopoćko
„Tor Kolejowy“. (Drzew. barw.)

ZE ŚWIATA GRAFIKI

Na V-tym Salonie Zimowym IPSU malarstwo, jak zwykle, górowało zdecydowanie nad innemi działami, chociażby pod względem ilościowym. Mała salka grafiki zgromadziła prace w znacznej części artystów mniej znanych z Warszawy i prowincji. Graficy z „Rytu“ nie biorą przeważnie udziału w Salonie, rezerwując swe ryty na własne wystawy graficzne. Tym razem wystawiali tylko Mrożewski (4 drzeworyty do „Parcifala“), Cieślewski i Sopoćko. Natomiast młodzi artyści z Warszawy, z innych miast i prowincji korzystają chętnie z okazji Salonu. W związku z tem trzeba podkreślić stałe i widoczne postępy grafików, którzy żyją i pracują nieraz w warunkach dość trudnych, oddaleni od centrów kulturalnych, zdala od nurtu życia artystycznego i zainteresowań kulturalnego ogółu. Toteż wyławianie takich nazwisk i dzieł, rzadziej, niż inne, sygnalizowanych temu ogółowi, jest pomocą zarówno dla artystów jak i tych, którzy za rozwojem grafiki śledzą. Notujemy drzeworyty Stefana Rassalskiego (Kiwerce), powstałe pod wyraźnym wpływem „Apolikalipsy“ Bogny Krasnodębskiej-Gardowskiej i częściowo także „Przysłów“ Duninówny. Należy wymienić również, cięty z werwą, linoryt Leona Płoszaya (Włocławek). Bardzo zaawansowane i technicznie doskonałe są już drzeworyty nieznanej jeszcze zapewne miłośnikom grafiki młodej artystki Zofji Fijałkowskiej (Warszawa). Prace graficzki w technice przypominają utwory Wandy Gag, z działu U. S. A. na Międzynarodowej wystawie drzeworytu w Warszawie (1933 r.).

●

Ta sama wystawa międzynarodowa zapoznała szerszy ogół ze świetnym drzeworytem rosyjskim, znanym już naszym grafikom nie od dziś. Przy tej okazji zapoznano się z dorobkiem A. Krawczenki, jednego z czołowych grafików w Sowietach. Popularność artysty wzmogła się jeszcze z powodu osobistego z nim kontaktu, gdyż świetny grafik bawił u nas przez czas dłuższy. Te okoliczności przyczyniły się może do usunięcia, na drugi plan zainteresowania, postaci innego wielkiego artysty, indywidualności silniejszej zapewne, niż Krawczenko — Faworskiego. Krawczenko i Faworski wywarli ogromny wpływ na współczesną grafikę sowiecką i wychowali szereg artystów, ale i sam Krawczenko ulegał również wpływowi autora ilustracyj do „Księgi Rut“. Dowodem, łatwym do sprawdzenia, może posłużyć chociażby rycina Krawczenki z cyklu: „Życie Kobiety“, reprodukowana w „Grafice“, rocznik III-ci, zeszyt 3-ty, str. 28.

●

Przy Salezjańskiej Szkole Rzemiosł istnieje Doświadczalna Pracownia Graficzna, prowadzona przez nauczycieli tejże Szkoły, art.-grafików St. Ostoja-Chrostowskiego i Adama Półtawskiego. Pracownia Graficzna jest warsztatem pracy dla wybranych absolwentów Szkoły, którzy tu pogłębiają swą wiedzę w trzech zasadniczych działach: jako składacze, drukarze lub introligatorzy. Oprócz rozlicznych prac drukarskich, wykonanych na obstalunek, Pracownia wydała kilka wzorowo tłoczonych na papierach czerpanych druczków, o charakterze prywatnym, minjaturowych, w niewielkich nakładach kilkunastu egzemplarzy. Książeczki te złożone zostały antykwą polską Półtawskiego, rozmiarem czcionki przeważnie ponad cycero. Jedna z nich to Żywot Św. Jana Chryzostoma w przekładzie Skargi, druga — J. Wołoszynowskiego: „O Świętym Kazimierzu Królewiczu Polskim“. Zwracamy uwagę przedewszystkiem na tę drugą książeczkę, ozdobioną bardzo sprawnie ciętemi w drzewie inicjałami, odbitemi kolorem czerwonym. Inicjały te komponował i ciął Stanisław Pilarczyk, wychowanek Szkoły Salezjańskiej, uczeń St. Chrostowskiego. Reprodukujemy stronicę książeczki, z najudatniej rozwiązanym inicjałem, literą N. Niestety charakter „konspiracyjny“ tych książeczek umniejsza ich znaczenie propagandowe dla sprawy rozwoju pięknej książki.

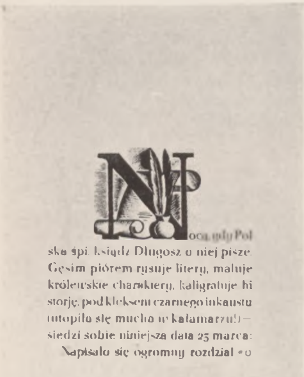
W. P.

LYON

• *Francuskie Towarzystwo „Amis de la Pologne“ zorganizowało w kwietniu okrężną Wystawę Polskiej Sztuki Graficznej.*

ELBERFELD

• *Miasto Elberfeld (Westfalja) gości obecnie wystawę dwuch warszawskich artystów: Tadeusza Cieślewskiego (syna) oraz Janusza Pawła Janowskiego.*



Nocą, gdy Polska śpi, ksiądz Długosz o niej pisze. Gęsim piórem rysuje litery, maluje królewskie charaktery, kaligrafuje historję, pod kleksem czarnego inkaustu (utopiła się mucha w kałamarzu!) — siedzi sobie niniejsza data 25 marca: Napisało się ogromny rozdział • o

Stanisław Pilarczyk
Inicjał cięty w drzewie.
(Dośw. Pracownia Graficzna).

PROF. WOJCIECH JASTRZĘBOWSKI LAUREATEM NAGRODY PLASTYCZNEJ MINISTRA W. R. I O. P.

W dn. 31.IV odbyło się w gmachu Min. W. R. i O. P. posiedzenie sądu konkursowego nagrody plastycznej pana Ministra W. R. i O. P. W skład sądu wchodzili: prof. Tadeusz Pruszkowski, rektor Akademji Sztuk Pięknych w Warszawie, prof. Kazimierz Sichulski z Akademji Sztuk Pięknych w Krakowie, prof. L. Sleńdziński, dziekan Wydziału Sztuk Pięknych Uniw. Wileńskiego — jako delegaci tych uczelni oraz: dr. Zygmunt Batowski, prof. Uniw. Warszawskiego, i dr. Jerzy Sienkiewicz, radca Min. W. R. i O. P. — jako delegaci p. Ministra W. R. i O. P.

Sąd konkursowy po przeprowadzeniu dyskusji wypowiedział się większością 4 głosów za przyznaniem nagrody prof. Wojciechowi Jastrzębowskiemu.

Interpretując par. 11 postanowienia p. Min. W. R. i O. P. z dn. 19 grudnia 1933 w sprawie nagród artystycznych, większość członków sądu przyjęła zasadę uwzględnienia w bież. roku działu przestrzennego zespołu, jako czynnika wyjątkowo ważnego w okresie odbudowy odrodzonego państwa polskiego. Sąd konkursowy kierował się zasługami, jakie ma dla tej dziedziny twórczości Wojciech Jastrzębowski, jako czołowy pionier zbiorowej pracy dekoratorskiej i nauczyciel-propagator, a przedewszystkiem miał na względzie jego owocne wysiłki twórcze.

P. Minister W. R. i O. P. Jędrzejewicz przedstawioną sobie kandydaturę prof. Wojciecha Jastrzębowskiego — zatwierdził.

POLSCY PLASTYCY W BERLINIE

Wycieczka członków Bloku Z. A. P., jaka miała miejsce w końcu marca, zapoczątkowała programową działalność Stowarzyszenia na odcinku turystycznym. Względnie krótki pobyt w stolicy Niemiec zgodnie z programem, opracowanym szczegółowo i uzgodnionym z Ministerstwem Propagandy, wyzyskano przedewszystkiem na zwiedzenie zbiorów dawnej i współczesnej sztuki oraz na nawiązanie bezpośredniego kontaktu z obecnem życiem artystycznem Trzeciej Rzeszy, a to przez poznanie kilku pracowni prywatnych oraz Akademji Sztuk Pięknych.

Z artystami niemieckimi wycieczka miała sposobność bliżej zapoznać się na terenie pięknego lokalu siedziby klubowej „Kameradschaft der Deutschen Künstler", łączącej przymusowo wszystkich artystów niemieckich. Sala, w której odbyła się uroczysta część bankietu, udekorowana była tego wieczora barwami polskiemi. Po przemówieniach gospodarzy Klubu zabrali głos w imieniu artystów polskich



Z salonu Instytutu Propagandy Sztuki
Zofja Fijałkowska, „Wnętrze z kołyską" (drzew.)

Z ŻYCIA ORGANIZACYJNEGO

BLOK ZAW. ART. PLASTYK.

• Członkowie Bloku, którzy ponieśli straty w czasie pożaru w IPSie, zechcą zgłaszać się do Zarządu, celem omówienia szczegółów, związanych z podjęciem wspólnej akcji.

• Powołano do życia Sekcję Studjów organizacyjnych pod przewodnictwem p. K. Orthweina, która ma szczegółowo zbadać organizację sztuk plastycznych w Niemczech, Rosji, Italji i innych krajach, gdzie państwo ingeruje w tej dziedzinie.

• Wystawa członków B. Z. A. P. w Łodzi, przewieziona będzie do Krzemieńca, gdzie nastąpi jej otwarcie w końcu maja r. b.

• Z okazji przyznania prof. W. Jastrzębowskiemu państwowej nagrody plastycznej, odbyło się koleżeńskie zebranie, które zgromadziło w salonach „Automobilklubu" około stu osób spośród członków Bloku oraz zaproszonych gości. W gorących przemówieniach, podkreślano niespożyte zasługi laureata na polu sztuki.

• Projektuje się zorganizowanie wycieczki Bloku do Belgji i Holandji wczesną jesienią r. b.

SPÓŁDZ. ART. «ŁAD»

• Spółdzielnia Artystyczna „Ład otrzymała od Ministerstwa Przemysłu i Handlu medal złoty za lniane tkaniny dekoracyjne na wystawie „Len Polski" w Warszawie 1934 r.

ZWIĄZEK ZAW. ART. PL.

• 12 maja odbyło się w lokalu Związku otwarcie wystawy reprodukcyj barwnych dzieł malarstwa francuskiego z okresu impresjonizmu.

• W związku z Wystawą Międzynarodową w Brukseli Związek Z. A. P. organizuje wycieczkę kilkudniową do Belgji.

KOŁO ART. GRAF. REKL.

• Za pośrednictwem Inst. Prop. Sztuki ogłasza Koło A. G. R. konkurs na plakat propagandowy dla Spółki Akc. Eksploatacji Soli Potasowych. Nagrody — 800 zł., 500 zł. i 200 zł. Termin nadsyłania prac — 1 października b. r. Warunki konkursu można otrzymać IPS-ie.

ZW. ZAWOD. ART.-RZEŹB.

• Władze Związku ukształtowane są jak następuje. Skład Rady stanowią: T. Breyer, K. Dunikowski, Z. Kamińska, H. Kuna, K. Laszczka, M. Lubelski, Madeyski, H. Nałkowska, Z. Otto, J. Szczepkowski, E. Wittig. Zarząd: przewodniczący M. Lubelski, viceprzew. H. Nałkowska i J. Below; członkowie Zarządu S. Komaszewski, M. Gross, J. Laskowska, T. Dąbrowska.

• W r. ub. Związek ogłosił 2 konkursy na popiersie Marszałka J. Piłsudskiego, zorganizował wycieczkę plastyków do Italji. Obecnie organizuje wycieczkę do Hiszpanji. W toku są posiedzenia wspólne z SARP-em dla omówienia wspólnej organizacyjnej współpracy. Pozatem Związek opracowuje warunki ramowe konkursów rzeźbiarskich.

WILEŃSKIE TOW. ART. PL.

• W obecnej chwili następujący członkowie Wileńskiego Twa Art. Plastyków z Wilna biorą udział na wystawach: L. Słeńdziński, M. Rouba, K. Kwiatkowski, T. Niesiołowski, B. Jamontt i J. Hoppen na wystawie Sztuki Polskiej w Berlinie urządzonej staraniem „TOSSPO", dokąd wysłano około 15 obrazów olejnych. Tymon Niesiołowski bierze nadto udział

prezes Bloku, p. E. Kokoszko, oraz prof. Z. Kamiński. Rewanżowe spotkanie odbyło się w życzliwie udzielonych wycieczce apartamentach prywatnych p. Skorkowskiego, sekretarza Ambasady Polskiej w Berlinie. Spotkania te przyczyniły się do nawiązania szeregu rozmów i porozumień rzeczowych, które m. in. wyjaśniły nam idee przewodnie organizacji życia i szkolnictwa artystycznego w Niemczech oraz oblicze ideologiczne współczesnej sztuki niemieckiej.



Bogna Krasnodębska Gardowska „Topola" (drzew.)
(Z wystawy Sztuki Polskiej w Hamburgu i Berlinie)

Jesteśmy w posiadaniu licznych opinij i głosów, z których wynika, iż wycieczka Bloku pozostawiła po sobie jaknajlepsze wspomnienie i przyczyniła się walnie do spopularyzowania Wystawy Sztuki Polskiej w Berlinie.

•

W związku z odbytą w czasie między 19 a 24 marca r. b. wycieczką do Berlina w składzie osób: E. Arcta, B. Cybisa, G. Hufnaglówny, prof. Z. Kamińskiego, A. Karnego, E. Kokoszko, B. Krasnodębskiej-Gardowskiej, K. Orthweina, S. Ossowskiej, St. Ostoja-Chrostowskiego, R. Szneidra, K. Sopoćko, M. Sopoćko, F. Strynkiewicza, Z. Trzcińskiej-Kamińskiej i J. Zamoyskiego, Zarząd Bloku złożył w Min Spr. Zagr. oraz w Min. W. R. i O. P. memorjał, podkreślający stanowisko Min. Komunikacji, które, mimo poparcia naszej inicjatywy przez oba zacytowane resorty, odmówiło przyznania wycieczce zniżek kolejowych. Zaznaczyć tu wypada, iż zniżki, o które się ubiegano, otrzymują bez trudu wycieczki sportowe, gdyż posiadają charakter propagandowy. Natomiast wycieczka grupy zorganizowanych i wybitnych artystów polskich tego charakteru w opinji Min. Kom. nie posiada.

TEATR

„MASZYNA PIEKIELNA" COCTEAU W TEATRZE NOWYM

„Maszynę Piekielną" Cocteau ukazano nam w szacie scenicznej trzech młodych artystów: Teresy Roszkowskiej, Wacława Ujejskiego i Marjana Sigmunda. W opracowaniu kostjumów do sztuki tej, mającej w podłożu „Edypa" sofoklesowego, utrafili oni na ton właściwy, unikając zarazem zbędnego historyzmu jak i maskarady „modernistycznej" — tak często hałaśliwej i dominującej, że zabijającej nieraz obcą duchowo sztukę. Poprzez niewątpliwą nowoczesność kostjumów „Maszyny" przezierało jednocześnie subtelne wyczucie epoki. Traktowane dyskretnie, cudowne w swych kolorach przygaszonych, świetnie skomponowane z dekoracją, doskonale podkreślały charakter postaci scenicznych.

Znane nam są warunki sceniczne Teatru Nowego: brak nawet schowku na dekoracje. To też ujęcie plastyczne przestrzeni scenicznej przez młodych artystów — zasługuje na najwyższą pochwałę. 4 akty — cztery odmienne w nastroju i wyrazie zjawiska plastyczne, a przecież osiągnięte głównie drogą zmiany układu stałych części składowych.

Mamy nadzieję, że wielkie sceny nie pominą tak świetnego materjału dekoratorskiego i że ujrzymy nasz młody zespół, pracujący w lepszych warunkach scenicznych. *T. W.*

Z CZASOPISM

MARCOWY ZESZYT BIULETYNU HISTORJI SZTUKI I KULTURY (wydawanego przez Zakład Architektury Polskiej i Historji Sztuki Politechniki Warszawskiej) poświęcony jest całkowicie polskiej sztuce gotyckiej i przedstawia sobą bardzo poważny odpowiednik wystawy w I. P. S. Bogata zawartość tego numeru streszcza się j. n.: Prace kartograficzne Zakładu A. P. — zasiąg budownictwa gotyckiego na wschodzie Europy (od Bałtyku do Karpat); **Bohdan Guerquin** — „Pałac w Kurozwękach" (badania wstępne): **Oskar Sosnowski** — „Uwagi o gotyckiem budownictwie drzewnem w Polsce": **Jan Zachwatowicz** — „Katedra gnieźnieńska. Gotycki system konstrukcyjny"; **Anna Misiąg Bocheńska** — „Ze studjów nad gotycką rzeźbą architektoniczną w Polsce"; **Ks. Szczęsny Dettloff** — „Trochę gotyckiej rzeźby wielkopolskiej": **Witold Dalbor** — „Nieznane późnogotyckie zabytki rzeźby i malarstwa w Wielkopolsce": **St. M. Sawicka** — „Inkunabuły graficzne odnalezione w zbiorach Bibljoteki Kapitulnej w Gnieźnie": Recenzja pióra ks. S. Dettloffa, omawiająca rozprawę M. Walickiego: Stilstufen der gotischen Tafelmalerei in Polen im XV Jahrhundert (Geschichtliche Grundlagen und formale Systematik), Warszawa 1933; Kronika z Krakowa (K. Estreicher).

CHRONOLOGICZNE UWAGI O KUBIZMIE

Z okazji wystawy poświęconej twórcom kubizmu, kwietniowy numer „La Gazette des Beaux Arts" zawiera m. in. bardzo ciekawy „kalendarz" ustalający najważniejsze daty w historji kubizmu, daty obejmujące początki i rozkwit tego kierunku aż do załamania się, które faktycznie nastąpiło już w latach wielkiej wojny.

Faktomontaż ów (pióra Raymonda Cogniat) podajemy tu niemal bez skrótów.

1881: Urodz. — Léger w Argentan; Picasso na Maladze: Gleizes w Paryżu. **1882:** Urodz. Braque w Hawrze. **1883:** Urodz. — Metzinger w Nantes: Marcoussis w Warszawie. **1885:** Urodz. Delaunay w Paryżu; de la Fresnaye w Mans; Lhote w Bordeaux. **1887:** Urodz. Gris w Madrycie. **1898:** Léger przyjeżdża do Paryża; Lhote wstępuje do Szkoły S. P. w Bordeaux. **1900:** Picasso przyjeżdża do Paryża: maluje pejzaże impresjonistyczne. **1901:** Picasso zaczyna swój okres „niebieski": pierwsza jego wystawa u Vollarda. Léger jest wolnym słuchaczem w Ecole des B. A.: Marcoussis wstępuje do Krakowskiej Akademji. **1902:** Picasso — rozkwit „niebieskiej" epoki. Gleizes wystawia po raz pierwszy w Salon de la Nationale. **1903:** Marcoussis przyjeżdża do Paryża i wstępuje do Akademji Julian'a: Metzinger przyjeżdża do Paryża: Gleizes wystawia w Salonie Jesiennym. **1904:** Picasso instaluje się na placu Ravignan: maluje kuglarzy. Braque przyjeżdża do Paryża. **1905:** Picasso, po akrobatach i cyrkowcach, zaczyna okres „różowy"; Braque wystawia po raz pierwszy w Salonie Jes. i u Niezależnych; Marcoussis wystawia w Sal. Jes. **1906:** Picasso — rozkwit „różowej" epoki; początki deformacji. Braque maluje pod wpływem „dzikich". Juan Gris przyjeżdża do Paryża i poznaje Picassa. Lhote jest pod wpływem Gauguina.

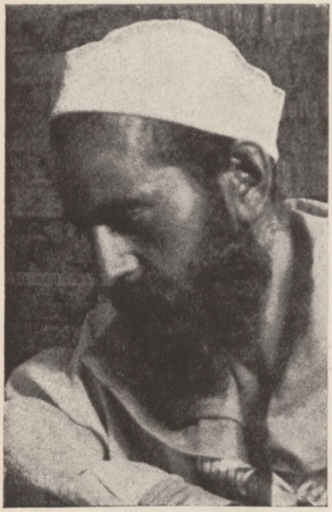






Teresa Roszkowska: projekt kostjumów Edypa i Jokasty. U dołu: W. Ujejski — projekt kostjumu Jokasty do aktu I-go

na wystawie w Łodzi. Jerzy Hoppen reprezentuje grafikę na wystawie w Hamburgu (organizowanej przez TOSSPO), oraz w Chicago na międzynarodowej wystawie grafiki w Instytucie Graficznym.



PAMIĘCI JERZEGO ŁOPUSZAŃSKIEGO

Zanim poświęcimy więcej miejsca tragicznie zmarłemu w wieczór wigilijny 1934 roku Jerzemu Łopuszańskiemu wspomnimy narazie, że życie Łopuszańskiego jako człowieka, jego mordęga jako artysty, osiągnięte przezeń w sztuce rezultaty i okropny.. śmierci—powinny być przez nas ludzi i artystów pamiętane ze czcią i nigdy niesłabnącem wzruszeniem. Łopuszańscy to wielkie meteory udzielności, przeszywającej tragicznym lotem naszą zatęchłą od mizerności atmosferę życiową i artystyczną. *T. C. SYN.*

1907: Picasso kończy swój okres „różowy" i tworzy pod wpływem sztuki murzyńskiej; zaczyna sprzedawać obrazy Kahnweilerowi. Apollinaire zapoznaje Braqua z Picassem: Braque zaczyna zmieniać swą estetykę. Lhote po raz pierwszy wystawia w Salonie Jes.: Kahnweiler zakłada sklepik na rue Vignon. **1908:** Wpływ Cézanna zaznacza się na pracach Picassa i Braqua: Braque wystawia u Kahnweilera (przedmowa Apollinaira): Léger buntuje się przeciw impresjonizmowi, ale nie znając Picassa i Braqua, ani nawet ich poszukiwań. Salon Jes. odrzuca szereg płócien Braqua, który je wystawia u Kahnweilera. Matisse (członek Jury) mówi, że pejzaże Braqua zrobione są z kubów; Vauxcelles podchwytuje to wyrażenie w artykule o Braquu („Le Gil Blas" z 14.XI.08). Bankiet na cześć Rousseau-Celnika w atelier Picassa. **1909:** Picasso i Braque robią analogiczne poszukiwania, pomnażając plany. Gleizes, Metzinger, Le Fauconnier biorą udział w nowym ruchu. Picasso stosuje kubizm do portretu. **1910:** Serja portretów Picassa. Braque przerzuca się z pejzażu do martwej natury, zaczyna stosować litery typograficzne, i w następnym roku — imitacje drzewa, sztuczny marmur. Kubizm staje się coraz bardziej abstrakcyjny. Gris przyłącza się do ruchu; Marcoussis jest pod urokiem Picassa i Braqua. Léger poznaje się z Kahnweilerem, który pokazuje mu obrazy Picassa i Braqua. Lhote wystawia u Drueta. **1911:** W Sal. Niezależnych pierwsze wystąpienie grupowe: Gleizes, Metzinger, Delaunay, Le Fauconnier, Léger — ale ani Braque ani Picasso. Druga wspólna wystawa w Brukseli: przedmowa Apollinaira, który stosuje do grupy słowa „kubiści i kubizm". Braque zapoznaje Marcoussisa z Picassem. Marcoussis przyłącza się do kubistów. La Fresnaye wystawia u Niezależnych. Lhote pasjonuje się Cézannem i łączy się z kubizmem. **1912:** Clovis Sagot zaczyna kupować płótna Grisa. Picasso i Braque stosują papiery naklejane, dorzucają do malowideł piasek i t. p. Gris robi portret Picassa i wystawia go u Niezależnych, pod tyt. „Hommage à Picasso". Delaunay wystawia u Niezależnych „La Ville de Paris". Początki orfizmu. U Niezależnych grupują się ci sami artyści co w poprzednim roku, plus Gris. Gleizes i Metzinger publikują pierwszą teorję „O kubizmie". Kahnweiler zaczyna kupować obrazy Légera. Gleizes i Metzinger tworzą „La Section d'Or", która łączy w jedną wystawę artystów, należących do nowego ruchu (z wyjątkiem Braqua i Picassa). Picasso i Braque odnoszą triumf na wystawie „Sonderbundu" w Kolonji. **1913:** Delaunay stwarza nowy kubizm, bardzo kolorowy, podczas gdy inni kubiści stają się w barwie coraz bardziej surowi. Apollinaire nazywa sztukę Delaunaya orfizmem. „La Section d'Or" robi wystawę na rue La Boétie; jest to jej ostatni występ przed wojną. Apollinaire publikuje: „Peintres cubistes. Méditations esthétiques" (Athena). Picasso i Braque wystawiają w Berlinie, w „Secesji". Kahnweiler zawiera kontrakt z Juanem Gris. **1914:** Wilhelm Uhde ma odczyt o Picassie i Braque'u, w Berlinie u Cassirera. Wojna. Marcoussis wstępuje do francuskiej armji. Léonce Rosenberg kupuje obrazy bezpośrednio od Picassa, Braqua i in. **1915:** Picasso robi kilka portretów realistycznych: mówią, że ma zerwać z kubizmem. Braque ranny w głowę, pod Carency. Léonce Rosenberg podpisuje kontrakty z Juanem Gris, Braquiem, Metzingerem i Herbinem. **1916:** Apollinaire jest ciężko ranny. **1917:** Picasso projektuje dekoracje i kostjumy do baletu rosyjskiego. Braque, wyleczony, wraca do pracy. Léger podpisuje kontrakt z Rosenbergiem. **1918:** Léonce Rosenberg otwiera galerję „de l'Effort Moderne". Małżeństwo Picassa: pierwszy portret jego żony. 9 listopada: Apollinaire umiera na grypę. *R.*

Redaktor: Stanisław Woźnicki. Za grupę Wydowniczą Bloku Z. A. P.: Eugenjusz Arct.

Druk L. Bogusławskiego i Ski, Warszawa. Kierownictwo techniczne: Hieronim Nowakowski.